Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei

Habilitationsschrift

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

vorgelegt von

Dr. Kurt Gerstenberg

HALLE a. S.

Berlin
Emil Ebering
1919

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41534926_0182

I

Im 16. Jahrhundert wurden in der Lebensstimmung Kräfte wach, die als ein neues größeres und reineres Fühlen der Alleinheit und Allgröße der Natur einsetzen. Sie haben sich in der bildenden Kunst am reinsten in der neuen Bildgattung der Landschaftsmalerei ausgesprochen. Im 17. Jahrhundert sind diese Keime dann zu höchster Reife gelangt. Die Bezeichnung ideale Landschaftsmalerei, unter der dieses Darstellungsgebiet zusammengefaßt zu werden pflegt, sitzt schlecht. Denn wenn im allgemeinen eine Landschaftsdarstellung darunter zu verstehen ist, die mit nicht gemeinen Augen die Welt sieht, so ist eine Landschaft des Ruysdael, Goyen oder Rubens so ideal wie nur eine Landschaft des Poussin, Claude oder Tizian. Im engeren Sinne wird aber bei Nennung des Begriffes die Vorstellung sofort bestimmt eingestellt sein und eine Darstellung der italienischen Landschaft erwarten, die nicht als Naturvorbild irgendwo in genau dieser Form anzutreffen ist, sondern — und das ist der historische Sinn der Bezeichnung als ideale Landschaft — eine erdachte Landschaft, die eben durch das Erdenken über die Natur erhaben ist. Allein dieser enge historische Begriff wird der Bedeutung und dem Wesen der idealen Landschaft keineswegs gerecht. Sie ist nicht rein aus der Vorstellung geboren, sondern entspringt einem unmittelbaren Lebensverhältnis, das das Wesen der Wirklichkeit in einem zeitlosen Weltbild zu gestalten unternimmt.

Daß sich diese Landschaftsmalerei nun mit Rom und der römischen Campagna verknüpft, geschieht nicht ohne Grund. Nur Rom konnte der Boden sein, auf dem sie gedieh. Um Sechzehnhundert wurde die Stadt mehr denn je als künstlerisches Zentrum der Welt, Regia d'ogni arte più sublime (Baldinucci) empfunden, hier lernte man nicht nur italienische Kunst oder antikische Kunst, sondern die große völkerumspannende Kunst überhaupt. Wie oft und rasch die Spieler der verschiedenen Völker auch wechselten und gingen, die Bühne blieb immer die gleiche. Und es erzeugte sich in dieser Umgebung in der Reibung vieler Geister das Bedürfnis, sich an das Beharrende im Wechsel der Erscheinungen zu halten, an die Natur. Nicht zum ersten Male, denn schon die römische Weltstadt des letzten vorchristlichen Jahrhunderts hatte Aehnliches gekannt und nicht zum letzten Mal, denn die römischen Maler von Tivoli und Frascati fanden späte Erben in den Pariser Malern von Fontainebleau. Um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts jedenfalls war die für alle Ewigkeit geformte große Landschaft der Campagna das stille Heiligtum, das allen offen stand. Einmal war es die große Natur dieser Landschaft, die den Künstler unmittelbar packen mußte. Das Maß dafür ist die Stärke und Unmittelbarkeit des Eindrucks, die sich in den Gemälden offenbaren. Es war dann auch wohl die geschichtliche Bedeutung dieses Bodens, die immer leise mitschwang und in vielfältigen Assoziationen den Künstler ansprach. In diese Landschaften mythologische Staffage einzusetzen, schien das Natürlichste, denn es war die Darstellung der Gefilde, in denen sich die antike Götterwelt

getummelt hatte. Für die Kunstgeschichte erhebt sich schon daraus Frage um Frage. Auf welchen Vorstufen erwuchsen die Ausdrucksformen, die das den Landschaftsbildern entströmende Glücksgefühl enthalten? Warum entdeckten erst die Augen der Menschen um Sechzehnhundert diese Schönheiten? Weshalb konnten diese Lebenswerte erst im 17. Jahrhundert Gestalt gewinnen? Schließlich, was bedeutete diese Landschaftsdarstellung ihrer Zeit?

Auch innerhalb der Grenzen, die das Substrat italienischer, ja nur spezifisch römischer Natur bedingte, erschöpft sich die ideale Landschaftsmalerei doch nicht in einer Darstellungsweise. Es treten vielmehr, von allem Anfang an geschieden, durch die historische Entwicklung aber immer klarer herausgestellt, drei Richtungen in der idealen Landschaftsmalerei auseinander. Das Realitätsgefühl, das in diesen drei verschiedenen Typen der idealen Landschaftsmalerei zu Tage tritt, reicht bis in die tiefste Wurzel der Geistigkeit ihrer Schöpfer hinab. Mit einem Wort: es ist die Weltanschauung der Maler, zu der sie hier sich bekennen. Deshalb sind diese Typen in gewissem Sinne frei von zeitlicher Bedingtheit und bleiben in ihrer ganzen, scharfen Gegensätzlichkeit erhalten, wie sehr auch der Nährboden des Lebensverhältnisses durch die historische Entwicklung oder durch den geistigen Habitus des Volkes, dem der Maler entstammt, modifiziert werden möge.

Schon im Sehen liegen die großen trennenden Unterschiede, schon hier beginnt Auswahl und Verschiebung der Sichtbarkeit einem innerlich mehr oder weniger klar erkannten Ziel entgegen. Schon hier scheiden sich nicht nur die

formalen Behandlungsweisen, sondern es treten feste Ansichten und bestimmte Gesinnungen über den Aufbau der Sichtbarkeit und über das Wesen der umgebenden Natur auseinander. Da die künstlerische Tätigkeit mehr ist als die manuelle Fortsetzung des Sehaktes, mehr ist als die Niederschrift dessen, was ins Auge gefallen ist, da vielmehr jeder Strich mit dem Stift, jeder Drucker und Wischer mit dem Pinsel doch geführt wird von einem Geist, der die Sinneserregungen innerlich synthetisch verarbeitet hat, so ist die im Malen mündende Tätigkeit schon eine anschauliche Erkenntnis. Bereits Lionardo wußte, daß ein Erkenntnisakt der ausübenden Tätigkeit der Hand vorausgeht. Darin eben besteht die Wissenschaft der Malerei, daß ohne Handverrichtung erkannt wird, was Körper und Beleuchtung, was Ruhe und Bewegung sei (Traktat von der Malerei ed. Ludwig 33). Aber damit nicht genug: immer und überall ist die anschauliche Erkenntnis sogleich durchblutet von der seelischen Ganzheit, von den Grunderlebnissen und den um sie gesammelten Erfahrungen, kurzum von der Lebenseinheit. In einem gewissen Sinne sind diese Landschaftsbilder Rechenschaftsberichte darüber, wie sich die einzelnen Maler in anschaulicher Erkenntnis mit der andrängenden, umgebenden Welt auseinander zu setzen wußten. Schon ein verschiedener Schaffensprozeß muß daher diesen verschiedenen Arten idealer Landschaftsmalerei zugrundeliegen.

1. Die idyllisch-arkadische Landschaft. Nach der historischen Entwicklung tritt zuerst die idyllisch-arkadische Landschaft, wie sie Elsheimer begründete, in unseren Gesichtskreis. Elsheimers Schaffen ist von paradigmatischer Be-

deutung für diesen Typ der idealen Landschaftsmalerei. Nach den zeitgenössischen Berichten verschmähte es Elsheimer nach der Natur zu zeichnen. Er lag draußen in Wald und Feld und befruchtete seinen Geist durch das Schauen der Natur, so daß seine Zeichnungen den reinen Niederschlag von Erinnerungsbildern darstellen.[1] Je weniger er genötigt war unmittelbar vor der Natur zu zeichnen, desto inniger war der geistige Wandlungsprozeß, den er mit den Natureindrücken vollzog. Jedes seiner kleinen Bilder ist die Summe von hundert Erfahrungen und Beobachtungen, die ihm in langem Verkehr mit der Natur zuteil wurden. Es wäre falsch bei diesen Bildern von einem ursprünglichen und immer beibehaltenen Bildgedanken zu sprechen, vielmehr sind es in jedem Bilde zahlreiche Gedanken, die sich durchdrungen haben und miteinander verwachsen sind zu Kunstwerken,

1. Sandrart über Elsheimer, Teutsche Akademie 1675 II. Theils III. Buch S. 295: Seine Gedächtnis und Verstand war dergestalt abgericht, daß wann er nur einige schöne Bäume angesehen, (vor welchen er oft halbe, ja ganze Tage gesessen oder gelegen,) er selbige ihm so fest eingebildet, daß er sie ohne Zeichnung zu Haus ganz völlig natürlich und ähnlich könne nachmahlen, wie unter andern daran zu sehen, daß nachdem er zu Rom die Vignia Madama sich also imprimirt, er selbige ohne einige Zeichnung mit höchster Curiosität in seine Landschaften, auf das allerbäste gebracht, jeden Baum absonderlich nach seiner Art an Stamm, Laub und Blättern, in allen Theilen erkanntlich, an Colorit, Schatten und reflexion ganz ähnlich naturäl und lebhaft usw.

die sich wie von selbst als reife Früchte erzeugten. Elsheimer empfand als das Wesen der Natur eine allumfassende, lebenspendende Güte. Ihm galt es dies glückhafte Gefühl gesammelt und geläutert so zu steigern, bis es in Form und Farbe übertreten konnte. Er sammelt es in die Beschlossenheit weniger kurvig zusammenklingender Formen, erläutert es zur tiefen Glut reiner harmonischer Farben. Beides aber, die auf nahezu allen seinen Landschaftsbildern wiederkehrende melodische Linienkadenz, die sich diagonal durch das Bild zieht und das edelsteinartige Funkeln der Farben wird so ohne Hast und Härte eingebettet in einen lichterfüllten Raum, daß daraus eine stimmungsvolle Wärme und Innigkeit ohnegleichen hervorquillt. So stellt sich die idyllisch-arkadische Landschaft dar als der Versuch einer subjektiv gefühlsmäßigen Durchdringung aller Naturform, in der Mensch und Umgebung ohne Wertunterschied zu einer Einheit verwoben sind. Es ist die Gestaltung eines stimmungsmäßigen Ideals, daß die Landschaft von innen heraus entwickelt, nicht von außen durch Auswahl oder als Ausschnitt gewinnt. Bei Elsheimer zuerst hat die Stimmung die ihr adäquate Form gefunden, um zur Klarheit zu kommen: es ist die lichterfüllte Atmosphäre, die alle Form gleichmäßig umhüllt. Das luminose Problem stand immer im Zentrum dieser Anschauung. Bei den unmittelbaren Nachfolgern Elsheimers Poelenburg, van der Lisse und Breenbergh wird es abgewandelt bis zu einer farbenfeindlichen Tonmamalerei. Die bei Elsheimer leuchtend reinen Farben umschleiern sich bis zu dumpfem kühlen Graugrün und in dieser tonigen Einheit verschwindet alle Individualität. Die Ab-

geschlossenheit dieser Landschaften und das Fürsichsein der Menschen und Tiere darin überhaucht die Bilder mit einer leisen Melancholie, die zum Charakter des Idylls gehört.[2]

Auch eine Art Zeitlosigkeit ist der Idee nach diesen idyllischen Landschaften eigen, indem doch nie eine bestimmte Gegend dargestellt wird, die jeden Tag neuem Werden und Vergehen ausgesetzt ist, sondern das Bild einer unvergänglichen Landschaft, über der nur ein ewig kreisender Himmel mit seinen Gezeiten wechselt. Die Welt wird in diesen idyllisch-arkadischen Landschaften als ein pantheistisches Leben und Geschehen gedeutet. Dieser Grundzug eines objektiven Idealismus kommt darin zum Ausdruck, wie Mensch und Baum und Fels als seelische Einheit empfunden werden. Figur und Landschaft sind aufeinander bezogen, sind für einander empfunden und bilden einen Organismus von lauterer Harmonie. Diese innerlich geschauten Landschaften beruhen also durchaus nicht auf Skizzen vor der Natur, die als erste Niederschriften des Bildgedanken anzusprechen wären, sondern sie haben ein intensives Erleben der Natur zur Voraussetzung, das dann verdichtet und durchglüht in die Erscheinung tritt. Bei Elsheimer äußert sich das in einer konzentrierten Kraft und einem leuchtenden Schmelz der Farben und bei Rembrandt, der die gleiche Grundanschauung vertritt, erfahren

2. „Ein weiches elegisches Element ist übrigens dem Idyll eigen: gleichsam, als wäre es aus der Sehnsucht nach dem verlorenen Ideal entstanden, als sei immerdar in der Brust des Menschen dem tiefen Naturgefühl eine gewisse Wehmut beigemischt.“ A. v. Humboldt, Kosmos II, 28.

die Farben eine Vergeistigung, die allein schon diesen Landschaften kosmischen Gehalt gibt. Elsheimers Mondscheinlandschaft mit der Flucht nach Aegypten (München) hat in Rembrandts kleinem Bilde von 1647 mit dem gleichen Thema (Dublin, Nat. Gal. Bode, Rembrandt Nr. 342) eine wahlverwandte Nachfolge gefunden. Mehrere Lichtquellen: der Mond, der den nächtlichen Wolkenhimmel weißlich schimmern macht und dann im Schattendunkel der Bäume das lodernde Feuer, um dessen Wärme Mensch und Tier sich drängen. Das Lichtproblem wird jedesmal so vorgetragen, daß nicht die einzelne Form beleuchtet wird, sondern daß das Licht sein Eigenleben dem Raume mitteilt, den es schwebend aufleuchten und wieder verdämmern läßt. Allerdings verändert sich der Stimmungscharakter der beiden Bilder insofern, als bei Rembrandt die einfache Melodie der bei Elsheimer in wenigen Wellen schräg abwärts geführten Baumsilhouetten einem gedrängteren Gefüge gewichen ist, daß die Enge des kleinen Formats zu sprengen droht. Rembrandts Schaffen ist noch an anderer Stelle mit der idealen Landschafsmalerei verknüpft. Wichtiger als dieser unmittelbare Einfluß Elsheimers ist, weil von innerer Notwendigkeit getragen, die Linie Elsheimer-Breenbergh-Rembrandt. Es handelt sich hier keineswegs um die Feststellung der äußerlichen Beeinflussung, vielmehr um die Erkenntnis, daß die gleiche Weltanschauung Rembrandts, die immer zu einer irgendwie verwandten Deutung gelangen müßte, sich hier einmal in der Fortsetzung Elsheimerscher Formulierungen äußerte.[3] So fällt denn auch auf ein so bescheidenes Bild

3. Auf die Uebertragung Elsheimerscher Ideen ausserhalb der

wie Breenberghs Landschaft mit dem Propheten Elisa (Bremen) ein neues Licht. Diese idyllische Landschaft hat sich von arkadischer Natur schon weit entfernt. Erinnerungsbilder sind willkürlich kombiniert worden zu einer Landschaft mit zwei kastellgekrönten Hügeln. Das ist der Vorklang zu Rembrandts ganz auf Stimmung angelegter Ideallandschaft mit den Ruinen auf dem Berge (Kassel. Bode, Rembrandt Nr. 343). Der objektive Idealismus ist schon in der Art der Malerei zum Ausdruck gekommen. Die Erde und was aus ihr hervorging, erhält den Reichtum der Farben und Töne mit erstaunlich wenig Mitteln (etwa die mit lasierendem Beinschwarz gemalten Bäume des Mittelgrundes). Darüber aber wölbt sich, durchsetzt mit Wolken, die ins Violette und Rötliche Spielen, ein emailartig vertriebener Himmel, der die dunkle Erde mit solchem Leuchten umfängt, daß die Landschaft als Bild der Sehnsucht schlechthin wirkt.

2. Das heroische Weltbild. Man tritt in eine scheinbar kühlere Welt ein, wenn man sich der heroischen Landschaft zuwendet. Sie gipfelt in den beiden Poussin, war aber dem Geiste nach schon bei Annibale Carracci und Domenichino zu einer Zeit vorhanden, als Elsheimer den Idealstil pantheistischer Weltanschauung schuf. Die Grundanschauung, die alle ihre Maler zum Schaffen drängt, ist die Einsicht, daß es gilt, die strömende und damit bedrückende Unendlichkeit zu überwinden. Wie ist sie in einer gemessenen Ausdrucks-

---

idealen Landschafsmalerei auf den jungen Rembrandt durch die Vermittlung von P. Lastman und J. Pynas ist öfters hingewiesen worden, zuletzt bei Weizsäcker, Elsheimer in Thieme-Becker, Lexikon der bildenden Künstler.

gebärde zu bändigen? Wie ist all das willkürlich Drängende, Quellende, Widerstrebende zum Charakter des notwendig Beharrenden und des gesetzmäßig Architektonischen zurückzuführen? So wird die heroische Landschaft der Versuch einer subjektiv verstandesmäßigen Beherrschung aller Naturform, denn der Maler kann nicht aufgehen in der Landschaft, bewahrt vielmehr allen ihrem wechselnden Eindrücken gegenüber seinen künstlerischen Rationalismus. Das Lebensgefühl einer stolzen Unabhängigkeit, einer kraftvollen Freiheit und einer großen Menschlichkeit, das diese Landschaft gestaltet hat, strömt wieder von ihnen auf den Beschauer aus. In einem engeren Sinne gilt für diese Anschauung die Erkenntnis Konrad Fiedlers: „Auch der Künstler erhebt sich von Abstraktion zu Abstraktion, und je höher die geistigen Formen sind, zu denen sich der sinnliche Stoff emporgestaltet, desto mehr und mehr erhebt sich der Künstler aus der Verworrenheit, Unbestimmtheit, Flüchtigkeit der Anschauung in eine klare, bestimmte, dauernde Wirklichkeit empor". (Schriften I, 178). Die Bemühungen Poussins und Domenichinos, die Umwelt zu immer gegenwärtigerem Vorhandensein zu bringen, wird von einer tiefen Naturauffassung angetrieben. Und sie bedarf eines großen Vorrates unmittelbar sinnlicher Anschauung, um ein lebendiges Kunstwerk und nicht ein starres Schema hervorzubringen. Das bedeutet nun aber keineswegs Häufung des Mannigfaltigen in der Landschaft, vielmehr kommt es darauf an, daß das Allgemeine großer Natur darin enthalten ist und daß die Formvorstellungen zu Formbegriffen geklärt worden sind. Oft ist ein Baum, ein Bergmassiv, ein Flußlauf der ganze Bildinhalt. Aber es ist dann alles dazu getan, daß

dieser Inhalt als der Baum, das Bergmassiv, der Flußlauf schlechthin wirkt. So kann die heroische Landschaft auch der Staffage völlig entraten (Landschaft des Gaspard Dughet-Poussin in der Sammlung Doria, Rom), während die idyllische Landschaft gerade in der Einheit von Landschaft und Figur den Hauptwesenszug hat. Diese Landschaft interpretiert alle Erscheinung, wie wenn sie für alle Ewigkeit geformt wäre, und jede Ruinensentimentalität ist ihr fremd. Weder zerbröckeltes Mauerwerk noch abgestorbene Bäume wird man bei ihr finden, sondern nur saftgeschwellte Stämme mit vollen Kronen sowie festgefügte Häuser und Tempel mit scharfen Ecken und Kanten. Der subjektive Idealismus in diesen Landschaften bringt es mit sich, daß von der örtlichen Beschränkung hier nichts mehr zu spüren ist. Der Ausdruck Landschaft ist zu eng, um auf diese Malereien Anwendung zu finden: es sind Weltbilder, die gestaltet werden. Aus dieser Grundanschauung erklärt sich, daß niemals ein vereinzeltes Motiv, ein Einfall gebildet wird, sondern daß überall die gesetzlichen Grundverhältnisse betont sind: es soll ein Kanon landschaftlicher Schönheit geschaffen werden.[4].

Wenn Whistler von Rodin sagte, er mache aus dem Menschen eine Landschaft, so kann man umgekehrt sagen, daß

---

4. H. Nohl, die Weltanschauungen der Malerei 1908, ordnet die heroische Landschaft dem personalen Idealismus ein. S. 28. „die Landschaft wird in dieser Zeit vor allem heroisch. Die heroische Landschaft ist die Konstruktion der Welt nicht auf ein pantheistisches Leben hin, sondern auf ein geistiges Ideal, das sich doch eigentlich nur in der menschlichen Gestalt unmittelbar zu zeigen vermag."

aus der heroischen Landschaft ein Mensch gemacht wird. Denn eine Landschaft, wie sie Whistler verstand, ist ein unendliches Wogen subtiler Lichter und zarter Farbtönungen. Bei der heroischen Landschaft aber läßt das plastisch-malerische Gestaltungsprinzip vor allem die Grundformen und Gliederungen sprechen. Hier wird nicht die Augenblicksstimmung festgehalten, sondern der dauernde Charakter aufgesucht. Auch Poussin hätte äußern können wie Marées lehrte, daß nur der einen Baum künstlerisch darstellen könne, der ein für allemal erfaßt habe, „daß der Baum in seiner Haupterscheinung aus Stamm und Krone bestehe, und daß es also in der Darstellung hauptsächlich darauf ankomme, wo der Baum fuße, wo der Stamm sich in die Krone umsetze und wo die Krone ihren Abschluß finde.“ (Pidoll, aus der Werkstatt eines Künstlers. Luxemberg 1908 S. 4.). Der innere Zusammenhang zwischen Bildformat und Gestaltungsprinzip läßt das heroische Weltbild große Formate bevorzugen, denn in ihm ist ein stärkerer Wille, der die Sichtbarkeit in größeren Formen umreißt, am Werke. Dieser Wille äußert sich überhaupt schon in der Bewältigung des Stoffes. Da eine Beziehung zwischen Stoff und Darstellung nicht geleugnet werden kann, so muß gesagt werden, daß die Landschaft am allerwenigsten nach heroischer Gestaltung drängte. Der Aufbau dieser heroischen Weltbilder steht unter dem Gesetz der Klarheit. Der nicht greifbare Raum wird mit Mitteln dargestellt, die nur für das Greifbare erfunden zu sein scheinen; es sind die Raumschicht und die Linie. Auch die Lichtführung wird dem dienstbar gemacht. Das Licht ist nie das alles einsaugende Medium, sondern es grenzt Raumschichten ab, beleuchtet Formen und klärt sie.

Das Prinzipielle dieser Gestaltung muß auch in Zeichnungen zur Geltung kommen. In einer Pinselzeichnung (Oxford) gibt Poussin die klarste Fassung eines Blickes über S. Maria in Cosmedin zum kapitolinischen Hügel mit dem Torre del Campidoglio. Es war ihm selbstverständlich, sich der Kirche so frontal gegenüberzustellen, daß ihre lagernde Vorhalle mit dem Glockenturm den Urkontrast der Richtungen herausholt. In diesem Akkord schwingen alle jene in der Tiefe entwickelten Verhältnisse als Obertöne schon mit. Er sah nur diese gereinigte Ansicht, jenes unmittelbar gebaut wirkende Nebeneinander von Formen und er malte sie in der Frühsonne, wo das Licht die Körperlichkeit aller Dinge so umgrenzte, daß einheitlich große Flächen hell und dunkel gehalten sind. Etwa gleichzeitig hat J. B. Weenix, der von 1642 — 46 in Italien war, die Vedute des kapitolinischen Hügels aufgenommen (Basel Nr. 211). Er nun saugte sich fest an der Vielfältigkeit dieses Baukomplexes, machte ihn interessant durch eine Lichtführung — es ist die späte Abendsonne —, der nichts ferner liegt, als Formklärung. Er will nichts missen von diesem steingewordenen Leben und die Auffassung Poussins muß ihm nackt und kahl erschienen sein. Es handelt sich hier nun nicht um Darlegung der Unterschiede des Individualstiles. Vielmehr gilt hier als stillschweigende Voraussetzung, daß ein jeder Künstler dem gleichen Modell gegenüber ein nur aus seiner seelischen Struktur heraus erklärbares Kunstwerk schafft. Die Untersuchung will aber eine tiefere seelische Schicht anbohren, die in der noch ungeschriebenen Kunstgeschichte nach Qualitätsbegriffen einmal gründlich ausgeschürft wer-

den muß. Beide Bilder, Poussin wie Weenix können den Anspruch erheben, künstlerische Wahrheit zu besitzen, die nicht dem stofflichen Einzelfall gutzuschreiben ist. Vielmehr resultiert sie daraus, daß Poussin und Weenix hier nicht nur als Individuen, sondern auch als Vertreter eines bestimmten künstlerischen Typus sprechen. Indem nun die hier zu Tage tretende Lebensbeziehung mehr oder weniger überzeugt, wird die künstlerische Wahrheit der Maßstab für den Grad der Reinheit der künstlerischen Weltanschauung.

3. Das naturalistische Erdlebenbild. Die Weltanschauung, die Weenix vertritt, ist der Naturalismus. Neben Weenix haben Jan Both und seine Gefolgschaft, weiter Hackaert, Berchem und du Jardin, um die Hauptnamen zu nennen, mit den gleichen Augen die Natur gesehen. Es sind also durchweg Holländer, die diesen Naturalismus vertreten, einen Naturalismus, der sozusagen schon in der Peripherie liegt und hier und da an den objektiven Idealismus angrenzt. Doch ist die Wurzel dieser Anschauung ein ganz anderes Realitätsgefühl. Das stimmungsmäßige Ideal wird im Rahmen unbedingter Naturtreue erstrebt. Diesen Typus der idealen Landschaft kommt es durchaus auf den lokalen Naturcharakter an: wie blau der Himmel war, und wie hoch er sich über der Erde wölbte, und wie die Wolken gestaltet waren, in welchen Umrissen sich die Berge zeichneten, ob das Land saftgefüllt blühte oder verdorrend bleichte, ob das Licht die Dinge leuchten ließ oder umschleierte.. Mit der Physiognomie des Landes verbindet sich dann die anschauliche Darstellung der Einwohner in ihrer Tracht und ihrem

Gehabe zum Ganzen eines Erdlebenbildes.[5] Die fremde italienische Natur wird so dargestellt, wie sie in ihrer Sichtbarkeit dem holländischen Reisenden des 17. Jahrhunderts erschien, nicht als eine Fabelnatur frommer Urzeit. Doch bleibt es ein äußerlicher Unterschied zur idyllisch-arkadischen Landschaft, daß der romantische Unterton, die leise mitschwingende Stimmung im naturalistischen Erdlebenbild wie eine Sehnsucht nach dem räumlich fernen Sonnenlande wirkt, dort aber die sanfte Elegie dem zeitlich Fernen, den entschwundenen Stätten seligen Daseins nachsinnt. Der tiefere und unüberbrückbare Gegensatz aber besteht darin, daß die Einheit von Mensch und Landschaft im Erdlebenbild niemals aus der pantheistischen Gefühlssphäre stammt, sondern lediglich aus der Einheit der Natur selbst resultiert. Aber diese naturalistische Ausdeutung der sichtbaren Welt ergeht sich nun gern im Mannigfaltigen und sucht den Reiz im besonderen eines Ausschnitts aus der Natur, und nur seltener heben sich diese Darstellungen wie in Jan Hackaerts Trasimenischen See (Amsterdam) zu wahrer Großartigkeit. Immer aber geht auch hier die Absicht in sofern

5. Die Bezeichnung stammt von C. G. Carus, der sie unter dem Eindruck der Landschaften C. D. Friedrichs und Chr. Dahls findet. Neun Brief über Landschaftsmalerei 1815—24. Leipzig 1831, Seite 118. Bei Carus ist der Begriff Erdlebenbild weiter gespannt, indem auch die geognostische Landschaft und die Darstellung der Geschichte der grossen Formationen der Pflanzenwelt (S. 110) darunter verstanden werden, wenn auch als Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst (S. 41) „die Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütslebens durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens“ gilt.

auf einen Totaleindruck, als doch auch im scheinbar zufälligen Ausschnitt die italienische Natur als Ganzes durch ihren physiognomischen Charakter und durch ihre Stimmung in Licht und Raum wirken soll. Das zugrunde liegende idealisierende Verfahren bleibt auch dem ästhetischen Prinzip nach naturalistisch.[6] Und daher ist dann auch die wesentliche Komponente dieser Landschaften, die Lichtführung, immer so angeordnet, daß sie im Bilde selbst entsteht und austönt, während die Lichtquellen im Naturalismus strenger Observanz immer irgendwie außerhalb des gegebenen Ausschnittes anzunehmen sind. Das Zeichnen angesichts der Natur ist diesen Naturalisten künstlerische Lebensnotwendigkeit. Die Skizzen werden gern so weit getrieben, daß sie als ein vor der Natur fertiggestelltes Abbild wirken, womit dann die Gefahr, ins nur Vedutenmäßige abzugleiten, unablöslich verbunden war. Die Naturalisten haben sich immer etwas darauf zugute getan, daß sie allein die Natur selbst gäben, und der Vorwurf, der aus ihrem Lager den Meistern der anderen Gestaltungsarten erscholl, lautet, daß jene ihre Bilder nur „aus Imagination und Einbildung" (d. h. Einprägung von der Natur) machten. (Sandrart II. Theils. III Buch S. 331).

Man könnte vielleicht annehmen, daß der innere geistige

---

6. „Von Naturalismus kann nur da die Rede sein, wo ein Ganzes der Natur aufgefasst und ausgedrückt wird. Das Medium der Herstellung eines solchen Naturganzen ist eine objektiv angeregte subjektive Anticipation, eine Stimmung. Naturalismus ist da vorhanden, wo der Maler stimmungsartig die Fülle der Natur in einem Kunstwerk darzustellen weiss." H. v. Stein, Entstehung der neueren Aesthetik, S. 118.

Prozeß bei der Gestaltung des naturalistischen Erdlebenbildes rascher ablaufe, als bei der des heroischen Weltbildes oder der idyllisch-arkadischen Landschaft, da er sich an die Bildung des Einmaligen, an die „bloße Nachahmung“ hält, so daß nicht wie bei den beiden anderen Typen der idealen Landschaft erst Vieles zur Tiefe sinken muß, um ein geklärtes Bild heraufsteigen zu lassen. Allein die naturalistische Anschauung setzt die Intensivierung des Eindrucks anstelle der Beobachtungsreihen, und so bleiben hier wie da sinnliche Frische und der Hauch der Unmittelbarkeit seltene Werte, die in der Schicht der künstlerischen Qualität verankert sind.

2.

Um die Stellung zu ergründen, die Claude innerhalb der drei Typen der idealen Landschaftsmalerei einnimmt, ist es erforderlich, seinen Entwicklungsgang ausführlich darzulegen. Eine Charakteristik Claudes auf der Höhe seines Schaffens würde hierzu nicht genügen, weil die in sich gefestigte Kunst Claudes nicht ohne weiteres erkennen läßt, wie viele Richtungswechsel durch die Aufnahme von Einflüssen vorangingen, bis die endgültige Stromrichtung bestimmt war. Gewiß ist mit der Feststellung der Einflüsse, die Claude erfuhr, seine Kunst nicht erklärt, allein die Art, wie er sich nicht nur der Umwelt bemächtigt, sondern auch das schon Gestaltete als Instrument zur Bemächtigung aufgreift, läßt auf seinen Schaffensprozeß Schlüsse zu. Im Schaffensprozeß aber sind die drei nachgewiesenen Grundtypen der idealen Landschaftsmalerei so fundamental verschieden, daß

daran klar abgelesen werden kann, welches Realitätsgefühl dem einzelnen Künstler innewohnt.

Ueber Claude Lorrains Leben und Entwickelungsgang geben in der Hauptsache drei Quellen Aufschluß. Sandrart (Teutsche Akademie 1675) hat mit Claude in Rom zusammen gelebt, Baldinucci (Notizie de' professori del disegno 1684) hörte unmittelbar nach Claudes Tode über ihn aus dem Munde seiner Verwandten. Die dritte Quelle, den Liber Veritatis, einen Band Zeichnungen, von denen einzelne datiert sind, also eine Sammlung spezifisch kunsthistorischer Urkunden legte Claude selber an. Das Bildnis, das Sandrart seinen Ausführungen beigab, zeigt einen träumerischen Bohemien. Nach den übereinstimmenden Berichten war er schwerfällig und ungeschickt, aber unermüdlich im Ringen mit der Natur, bis sie ihn segnete. Trotz größter Bemühungen blieb er im Figurenzeichnen und in der Linearperspektive in den Anfängen. Da er mehr Maler als Zeichner war, lag ihm die Luftperspektive, deren größter Meister er werden sollte, näher. Trotzdem erkannte er seinen Beruf als Landschaftsmaler erst spät. Die Entwicklung ging äußerst langsam: mit 30 Jahren malt er 1629 30 die ersten, dem Datum nach bekannten Bilder (Campo Vaccino und Hafen bei Sonnenuntergang, L. V. 9 und 10, beide im Louvre), 10 Jahre später 1639, zeigen wieder ein Hafenbild und das Ländliche Fest im Louvre immer noch nicht die Stufe der reinen Ideallandschaft. Seine Meisterwerke schuf Claude erst als Mann von 50 Jahren.

Als bestimmende Faktoren für seine Kunst nennen die Zeitgenossen Tassi und Bril. Die Stilkritik hat sie bestätigt

und überdies den entscheidenden Einfluß Elsheimers festgestellt, auf den zuerst Bode hingewiesen hat. (Studien zur Geschichte der holl. Malerei 1883, S. 316, wenn auch die dort angenommene persönliche Berührung ausscheiden muß seit Feststellung des Todesjahrs Elsheimers 1610). Eine weitere Komponente in Claudes Stil, nämlich die Tektonisierung, der durchdachte, nach den Urkontrasten angeordnete Aufbau des Bildes läßt auf Beziehungen zu Domenichino und Poussin schließen.

Wann Claude in Tassis Werkstatt eintrat, steht nicht fest. Für 1619 ist die selbständige Arbeit Claudes bei einem Unternehmen Tassis in Bagnaja urkundlich erwiesen (Prozeßaussage Tassis, abgedruckt bei Pattison, Claude Lorrain S. 201). 1625 ging Claude nach Frankreich. Ob er nach seiner Rückkehr 1627 wieder bei Tassi arbeitete, ist nicht erwiesen, aber möglich. Man hat die Behauptung aufgestellt, Claude habe gerade bei Tassi nach der Natur zu arbeiten lernen können, denn Tassi malte 1629 den Hafen von Civitavecchia mit den Bergen ringsum und 1633 für den Kardinal Barberini einen Blick von der Kuppel von St. Peter aus über die Umgegend Roms bis ans Meer.[7] Nun gibt es von Claude einige undatierte Zeichnungen mit Ansichten von Civitavecchia, zwei Studien mit der Feste und eine ausgeführte lavierte Federzeichnung, die mit Baumgruppen und Staffage zu einem typischen Frühbild abgerundet ist. (Drawings by Claude Gellée called le Lorrain

7. Ozzola, L'Arte 1908. Ozzola, Salvator Rosa, Strassburg 1908. S. 10.

in the Collection of J. P. Heseltine, London 1901 Nr. 4 und 6). Diese Zeichnungen werden von Pattison ohne zwingenden Grund auf der Rückreise von Frankreich 1627 angesetzt. (a. a. O. S. 24). Es wäre nicht ausgeschlossen, daß sie im Zusammenhang des an Tassi ergangenen Auftrages entstanden wären. Deutlicher zeichnen sich zunächst alle die Anregungen ab, die von den niederländischen Malern, besonders von Bril ausgingen, mehr von jenen Frühwerken Brils, die die sorgfältigen Architekturveduten des alten Roms mit dem zeitgenössischen Leben, dem Treiben bei den Osterien und dem Hirtenleben zusammenhäufen. Sie geben einigen Werken Claudes im Jahrzehnt 1630/40 geradezu das Gepräge. Vom Campo Vaccino an bis zum Ländlichen Fest wird dem figürlichen Teil eine weitgehende Bedeutung beigelegt und der landschaftlichen Umgebung bleibt eine vedutenmäßige Wirklichkeitstreue gewahrt, ja Claude malte auch in diesen Jahren nach Baldinucci für den Papst Urban VIII ein Bild mit dem Hafen und Strand von Marinella.

Aber das ist nun doch nicht der ganze Claude. Das was in ihm um diese Zeit zur reinen Stimmungslandschaft drängte, fand Nahrung bei Tassi, der von Bril herkam. Tassi entwickelte einen Landschaftsstil, der von der Strenge und Größe des Annibale Carracci weit entfernt war, aber auch die parkmäßige Gepflegtheit später Landschaften Brils vermied und dafür eine robuste Natürlichkeit zu geben wußte. Es kann kein Zweifel sein, daß diese Naturwahrheit ihn dem jungen Claude empfahl, der durchaus nicht ideale Landschaften, sondern die Natur geben wollte. Was Tassi konnte, zeigt die Landschaft bei Sonnenuntergang in Richmond (Tan-

cred Borenius, Catalogue of the paintings etc. in the Collection Cook 1913 Nr. 75. Ein Bergtal mit einem breiten Gießbach. Ein dicht bewaldeter Bergausläufer schiebt sich von links bis zur Mitte. Mit dem bildeinwärtsfließenden Bach öffnet sich ein freier Ausblick. Rechts schließt eine Baumkulisse). Der Vorzug des Bildes, mit wenig Motiven, nämlich dem Berghang links und der Baumgruppe rechts den Raum klarzulegen, wird durch eine Unentschiedenheit in der Linienführung, die einen kleinen Geist dokumentiert, beeinträchtigt. Die kleinteiligen Laubsilhouetten, die wellig geführten Felskonturen lassen ein Streben nach großem Linienzug vermissen. Es gibt im Prado zwei Bilder Claudes, die eng hiermit im Zusammenhang stehen (Madrazo, Catalogue Prado 1913 Nr. 2260 die Landschaft mit der Ziegenherde und Nr. 2261 die Furt). Verwandt in der Bildanlage ist besonders die Furt. Auch hier zwischen zwei Kulissen ein Blick in die Weite. Der Einfluß Tassis geht bis in Einzelheiten. Nie mehr hat der reife Claude solche zerflatternden, nicht zusammengehaltenen Baumkronen gegeben, nie auch den Stamm bis unten hin mit Laubwerk umstrickt, Nur die Feinheit der Beleuchtung geht weit über Tassi hinaus; sie ist auf eine andere Rechnung zu setzen. Das Gegenstück zur Furt die Landschaft mit der Ziegenherde hat dadurch eine besondere entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, daß aus ihr die Anfänge der Kunst Jan Boths herzuleiten sind und daß dadurch für die Entstehung dieser Landschaften Claudes ein Terminus ante gefunden wird. Als Both unter dem unmittelbaren Einfluß italienischer Natur und italienischer großer Form stand, war er ungefähr 20 Jahre alt. Er ist 1638 bis

1640 in Rom nachzuweisen. (Am 12. Juni 1638 wurden Jan und Andries Both in die S. Lukas Akademie aufgenommen. Vgl. Hoogewerff, Bescheiden in Italië omtrent nederlandsche kunstenaars en geleerden. 'S. Gravenhage 1913 S. 53. Für 1639 und 1640 ist J. Both durch die Pfarrbücher von S. Lorenzo in Lucina nachgewiesen. Vgl. Thieme-Becker,Lexikon d. bild. Künstler). Damals ist Both in geschmeidiger Anpassung seinem Meister Claude so nahe gekommen, daß die Grenzlinie, die beide scheidet, wegzuschmelzen drohte. Ein Bild Boths, wie die Landschaft mit der h. Rosalie im Prado aus dieser Zeit läßt sich nicht auf den ersten Blick als Werk dieses Meisters erkennen. Ein Steilhang schneidet von links oben diagonal durch das Bild, das rechts den Blick in die weite Ebene erschließt, die im ersten Frühlicht ruht. Vorn rechts ein Rückschieber, ein Fels, in den die h. Rosalie von Palermo auf Geheiß eines vor ihr knieenden Engels ihr Gelübde meißelt. Die Anordnung ist ungewöhnlich. Der Bau der Tiefenlandschaft erfolgt in Schräglinien. Es fehlen die ausgebreiteten Laubsilhouetten, die den Reiz so vieler Boths ausmachen. Und doch enthält das Bild Merkmale genug, um sich als ein Werk Boths zu charakterisieren. Die feinfiederige Art, wie der schäumende Wildbach über die Felsen stäubt, wie er in geschliffenem Strahl über Steine und Geröll blitzt, ist von dem gleichen Geist der Zierlichkeit durchtränkt wie die Zeichnung der Bäume, die nicht das Laub zu großen Massen zusammenbauscht, sondern Büschel um Büschel sorgfältig umrandet. Gertenschlanke Stämmchen, die ihre Ahnen bis Bouts und Geertgen hinaufführen können, mit spitzgetüpfeltem Laubwerk stehen am

Hange. Die lichtreiche Ferne aber, eine Morgendämmerung, ist so fein durchgeführt, daß man zweifeln könnte, ob nicht Claude sie gemalt habe. Und er hat Aehnliches gemalt in eben jener Landschaft mit der Ziegenherde in Madrid. Die Hügellehne liegt noch in grauen Schatten. Ein erster Schimmer streift über den Rücken der Tiere, während auf die Bäume oben ein kräftiges Licht prallt. Auch hier ein bewaldeter Hang, der schräg durch das Bild führt, und rechts den Blick in die Ferne offen läßt. Aber das Motiv, der eigentliche Bildinhalt, ist hier klarer herausgearbeitet. Der Hügelrand verläuft nicht so hoch wie der Hang bei Both und dadurch gewinnt nun Claude die Möglichkeit, den vollkronigen Baum, mit dem die Gegenrichtung aufgenommen wird, um so kraftvoller aufpuffen zu lassen. Die Bäume lösen sich frei von der Hügellinie, ihre Krone ist nicht davon überschnitten, während es bei Both im munteren Auf und Ab zu bewegten Silhouettenführungen kommt, die aber über das Gewächs als solches im Umklaren lassen. Auf der gleichen Stilstufe steht noch die Landschaft mit dem Hirten in der Sammlung Pallavicino in Rom, die allerdings nur zur Hälfte erhalten ist, so daß aus dem Breitformat ein Hochformat entstanden ist (Ozzola, der das Bild in L'Arte 1908 veröffentlichte, hielt den Bildabschnitt für die ursprüngliche Komposition, da ihm der Liber Veritatis nur aus Pattisons Katalog bekannt war). Die Zeit Claudes kannte noch nicht die paysage intim; auf dem Bilde muß zu der Geschlossenheit des Waldrandes notwendig ein Fernblick kommen. Diese Komposition zeigt dann auch Nr. 15 im Liber Veritatis. Diese Gruppe der Frühwerke charakterisiert sich dadurch,

daß Claude seinen spezifisch architektonischen Stil noch nicht gefunden hat. Alles ist noch unentschieden im Aufbau, gleich wie in zufällig tastender Anordnung, aber noch nicht von einem einheitlichen Grundgefühl durchtränkt. Die großen Eindrücke der Natur, die erheben, trösten und beglücken, hat Claude hierin noch nicht zu packen gewußt. Damit geht zusammen, daß in diesen Landschaften noch nicht die einzelnen großen Motive enthalten sind, die auf dem ersten Blick schlagen.

Eine andere Gruppe von Frühwerken steht unter deutlichem Einfluß von Elsheimer. Es sind dies zwei Bilder im Louvre, die kleine Landschaft im Oval (Braun 320) und die Landschaft mit der Herde (Braun 321). Eng damit zusammen geht die Landschaft mit Diana und Actäon L. V. 57. In allen drei Landschaften resultiert der idyllische Charakter aus der räumlichen Enge und Abgeschlossenheit und aus der Art der Verschmelzung von Staffage und Landschaft. Die sanften Schrägen der Hügellinien, die rundlich zusammengehaltenen Baumkronen konnte Claude nur bei Elsheimer sehen. Das wichtigste Erbe aber, das er bei Elsheimer angetreten hatte, war die Behandlung der Licht- und atmosphärischen Probleme. Der Beleuchtungswechsel nach den Tageszeiten, die verschwimmenden Fernen und feinen Nebelschleier, all das wird in Claudes gesamten Schaffen in einem spezifisch nordischen Geist vorgetragen.[8] Aber Claude

8. L. Ozzola, Salvator Rosa, Strassburg 1908 S. 4, behauptet, Franceso Albani habe in Behandlung atmosphärischer Probleme entscheidend auf Claude eingewirkt. Mir scheint eher umgekehrt eine

hat mit diesem Pfund zu wuchern verstanden. Wenn man Elsheimers Bildchen mit dem Opferdank Noahs (Berlin) als Keimzelle ansieht, bleibt die Entwicklung noch immer staunenswert. Daß Elsheimer die Alleinheit der Natur geben wollte, kann gerade dieses Bild dartun, in dem die strahlende Sonne und der Regenbogen neben einander gemalt sind. Das Problem der Mondscheinlandschaft hat Claude in Fortführung Elsheimerscher Gedanken zweimal behandelt, in der Versuchung des h. Antonius (L. V. 32 im Prado) und in der Landschaft L. V. 59 zu einer Zeit, wo er in der Architektonisierung des Bildes, dem Festlegen der Bildränder durch parallel geführte Felswände oder Bäume schon Einflüsse der heroischen Landschaft in sich aufgenommen hatte. Letzteres Bild übermittelt nun in nicht mehr zu überbietender Gesetzmäßigkeit der Komposition, in der Abgeschlossenheit der Form, das Gefühl der Totalität. Das Hauptlicht, der Mond, sitzt genau in der Bildmitte. An beiden Ufern ein Lagerfeuer. Das Auge wird, dem natürlichen Sehen entsprechend, von links unten nach rechts oben geführt, über das lichtspiegelnde Gewässer hin, um in der sich öffnenden Weite, die unter dem Monde liegt, zur Ruhe zu kommen.

Der eigentliche Grund, weshalb Claude zu den gleichen Bildformen wie Elsheimer gelangen mußte, liegt in dem übereinstimmenden Schaffenprozeß. Sandrart berichtet dar-

---

Beeinflussung vorzuliegen. Die Datierung der in Betracht kommenden Bilder Albani's ist unsicher. Für Albani's Bilder, in der Galerie Colonna in Rom, (Nr. 127 und 137) mit Geschichten der Eriminia muß Ozzola selbst den Einfluss Claude's zugeben.

über mit aller wünschbaren Deutlichkeit (Teutsche Akademie II. Theils III. Buch S. 31), wie Claude ein Skizzieren nach der Natur nicht kannte, sondern „vor Tages bis in die Nacht im Felde lag", damit er „die Tagröhte, Sonnenauf- und Nidergang neben den Abendstunden recht natürlich zu bilden erlernete. Und wann er eins oder das andere im Felde wohl betrachtet, temperirte er also bald seine Farben danach, lieffe damit nach Haus und wandte sie an sein vorhabendes Werk mit viel größerer Natürlichkeit als kein anderer vor ihm getan." Claude blieb also beim Schaffen auf den Vorrat seiner Erinnerungsbilder angewiesen. Er hatte zum „Nachmahlen", d. h. Malen aus dem Gedächtnis, eine sonderbare Fähigkeit, sagt Sandrart an anderer Stelle (I. Theils III. Buch S. 71 b). „Er saße solang darauf, bis herauskam, was seine reiche Gedächtnus aus der Natur und Leben gleichsam herausgesogen hatte." Ein Wandel hierin trat nun ein durch die Berührung mit Sandrart, der als Schüler des Naturalisten Honthorst unmittelbar nach der Natur zu malen gelernt hatte. Sandrart berichtet an drei Stellen, im Kapitel über das Landschaft-Mahlen, in Claudes und in seiner eigenen Lebensbeschreibung ausführlich über den Einfluß, den er auf Claude gewann, wie er ihn lehrte „die Natur abzuschreiben". Sandrart kam im Sommer 1629 nach Rom, doch erwähnt er sein Zusammenarbeiten mit Claude in seiner eigenen Biographie erst nach der sizilianischen Reise, so daß die Freundschaft wohl erst 1631 geschlossen worden ist. In diesem Jahre nämlich wurde Sandrart von dem Marchese Giustiniani aufgenommen, der Künstlern von Ruf Räume seines Palastes zur Verfügung

stellte.[9] Es ist wahrscheinlich, daß Sandrart erst dort mit Claude zusammentraf, der gleichzeitig im Palazzo Giustiniani wohnte. (T. A. I. 3. 71 b) Von Sandrart, der die abstrahierende Wirkung des Zeichnens erkannt hatte,(vgl. im Kap. über das Landschaft-Mahlen), lernte Claude nach der Natur auf grundiertem Papier und auf Leinwand zu aquarellieren. Welche stilistischen Einflüsse Claude hierbei erfuhr, kann solange nicht festgestellt werden, als über die Landschaftskunst Sandrarts noch Unklarheit herrscht.[10] Schon im Motiv wichen beide Künstler von einander ab. „Aber gleich wie ich nur gesucht gute Felsen, Stämme, Bäume, Wasserfälle, Gebäude und Ruinen, die groß und zu Ausfüllung der Historien mir tauglich waren, also malte hingegen er nur in kleinem Format, was von dem zwyten Grund am weitesten gelegen, nach dem Horizont verlierend, gegen den Himmel auf, darinn er ein Meister war.“

---

9. vergl. Sponsel, Sandrarts Teutsche Academie kritisch gerichtet. Dreden 1896. S. 101.

10. In der Beschreibung der Sandrart'schen Kunstkammer (T. A. II. Theils III. Buch S. 88 a werden zwei Landschaften Sandrarts genannt: die Wasserfälle zu Tivoli und eine weitere Landschaft, „darin der grosse Wasserfall zu Tivoli nach dem Leben gemalt.“ Diese Landschaften sind verschollen. Vgl. Kuttner, J. v. Sandrart als Künstler 1907 S. 14. Sicher sind aber unter der Masse der unter Claudes Namen gehenden Landschaftszeichnugen noch etliche Sandrarts erhalten. Auf der Reise nach Sizilien 1631 zeichnete Sandrart mehrere Ansichten, die ihn, soweit dies durch das trübe Medium des Stiches erkennbar ist, als mässigen Landschafter erweisen. Drei dieser Blätter sind als Kupferstiche in Zeiller-Merians Itinerarium Italiae, Frankfurt a. M. 1640 erschienen.

Die große Masse der vorhandenen Zeichnungen läßt sich einteilen in Naturstudien, Bildentwürfe und Zeichnungen nach den Gemälden. Diese letzte Gruppe ist vereinigt im Liber Veritatis, das Claude nach Baldinucci anlegte, um sich gegen Nachahmungen zu schützen.[11] Claude muß diese Sammlung von Dokumenten, die zugleich Autorschutz und Musterbuch war, schon vor 1630 angelegt haben, da die ältesten datierbaren Zeichnungen darin die beiden für den Gesandten de Béthune 1629/30 gemalten Bilder wiedergeben. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Angaben Baldinuccis den Tatsachen entsprechen, da in vielen Fällen die Vorzeichnungen zu den im Skizzenbuch wiedergegebenen Gemälden vorhanden sind, die sich stilkritisch als Vorstufen erweisen lassen.[12]

---

11. Sammlung Duke of Devonshire in Chatsworth. Herausgegeben 1777 von John Boydell, Liber Veritatis. 200 Aquatinte gestochen von Richard Earlom. Nach Pattison a. a. O. 129 hat Earlom sämtliche Blätter des Skizzenbuches retuschiert, um sich die Arbeit des Stechens zu erleichtern. Weitere Ausgabe von Lodovico Carracciolo, libro di verità. Roma 1815.

12. Dagegen Pattison a. a. O. 139, wo diese Nachzeichnungen als Bildentwürfe hingestellt werden. Ebenso noch Bouyer in Marcel, Historie du paysage en France 1908. S. 128.

Dieser Irrtum stammt von Ph. de Chennevières, Archives de l'art français etc. Paris 1851—52 S. 439 ff. und wird seither in der französischen Literatur weitergeschleppt. Chennevières bezweifelt die Angaben Baldinuccis, weil der Liber Veritatis erst bei Gelegenheit der Bilder für den König von Spanien (L. V. 47—50) angelegt worden sei, die um 1648—1650 entstanden. Da nun auf der Rückseite der Zeichnung 158 steht: Au dy 26 frebrare 1663 a questo mio libro si ritrovano cento e cinquanta sette disigne di mano mio, so müßte

Diese Vorzeichnungen und Bildentwürfe sind fundamental verschieden von den Naturzeichnungen, sie sind Entwicklungen solcher ersten Natureindrücke und Kombinationen von Erinnerungsbildern. Die volle Saftigkeit und überzeugende Unmittelbarkeit in den Naturstudien Claudes verschwindet oft in den Zeichnungen aus dem Gedächtnis. Bäume etwa, die aus der Erinnerung gezeichnet werden, verästen sich in rundlichen Gabelungen, ihr Laubwerk wird dünner, mehr auseinandergenommen, und die getrennten Kompartitimente werden in satten Linienführungen umrandet. Niemals ist eine Naturskizze unmittelbar in ein Bild aufgenommen worden, niemals auch eine Addition verschiedener Skizzen versucht worden, sondern immer ist der Ausgang im Schaffen Claudes eine Totalidee. Das schließt nicht aus, daß die Bildidee sich in einigen Fällen um Baumstudien kristallisierte. Es gibt Blätter mit Baumgruppen in Kohlezeichnung, die später mit Bister überwaschen sind und dann mit Staffage, Seitenkulissen und Rückschiebern versehen worden sind. In einem andern Fall, der Landschaft mit Johann dem Täufer

---

Claude in anderthalb Jahrzehnten 157 Bilder gemalt haben. Es ist aber durch nichts bewiesen, daß es sich um die Bilder L. V. 47—50 handelt, denn auch auf L. V. 32 steht der Eintrag pro il re di spagna und dies ist, wie sich stilkritisch erweisen läßt, ein frühes Bild um 1630. Das älteste Datum auf einer der Zeichnungen ist zwar 1648, aber es lassen sich doch Bilder wie L. V. 9 u. 10 taid pour Monsigr l'ambasadeur de france monsrde Betune a Roma durch den römischen Aufenthalt Béthunes auf 1629/30 datieren.

Je älter Claude wird, desto sorgfältiger werden seine Eintragungen. Beim zweiten Hundert Zeichnungen ist jedes Blatt genau datiert und mit Namensangabe des Auftraggebers versehen.

L. V. 97 in Corsham House) ist der Grund, warum sich das Bild enger an die Naturzeichnung hält, in dem seltenen Motiv einer Flußlandschaft zu suchen. Der Natureindruck hierzu, ein breites Gewässer, das kleine baumreiche Inseln umfließt, ist in einer Skizze in Turin, Palazzo Reale flüchtig mit Feder und Tusche hingeworfen. Aber auch hier denkt Claude vom Bildganzen aus, und die völlige Umgestaltung des Vordergrundes mit der Baumgruppe erklärt sich daraus, daß die Dunkelheit dieser Bildhälfte der Helligkeit der andern Hälfte antworten soll. Auf der Rückseite der Zeichnung zur Mühle (Samml. Seymour Haden) schrieb Claude: dessine et pancé du tableau du Prince Panfille. Unter dieser pensée Claude's ist die gestaltete Bildidee zu verstehen.[13]). Mehrere in Zeichnungen erhaltene Entwicklungsstufen eines Gemäldes trifft man nicht an. Die Gestaltung der Bildidee bedeutet für Claude schon zwischen 1630/40 eine Tektonisierung des überquellenden Reichtums an Formvorstellungen, über die er verfügte. Er ringt sich los von der Raumkomposition in Schräglinien, wie sie Elsheimer anwandte, und überwindet die wie zufällig wirkende Unentschiedenheit im Aufbau bei Tassi und Bril. Er tektonisiert von den Bildrändern aus und läßt die Grundrichtungen immer wieder im Bilde durch-

13. Bei Bouhours, la manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit 1685, worin der französische Klassizismus der Richtung auf das Natürliche gewichen ist, wird pensée im Sinne von Einfall gebraucht. Ebenso erklärt Félibien, des principes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture et des autres arts qui en dépendent 1686, Zeichnung in dem engeren Sinne von Entwurf, Skizze als sichtbares Abbild von Einfällen, „image visible des pensées de l'esprit." Vergl. H. v. Stein, a. a. O. S. 74. u. 90.

klingen. Die Einführung von Architekturen in die Landschaft, die die abschließende Linie des Bildrandes verstärken, aber auch die Wahl hochstämmiger Bäume sind Mittel hierzu. Daß Claude in dieser Art, eine Landschaft gesetzmäßig aufzubauen und in Raumzonen anzuordnen, tiefgehenden Einfluß von Poussin erfuhr, unterliegt keinem Zweifel. Zwar hat Poussin vor dem Jahre 1648 keine reine Landschaft gemalt, aber seine Landschaftszeichnungen reichen weit zurück. Auch berichtet Sandrart einmal, wie er mit Poussin und Claude Lorrain auf Tivoli geritten sei, Landschaften nach dem Leben zu malen und zu zeichnen (T. A. II. III. 311 im Leben des Peter von Laer).

Eine Flußlandschaft im Prado (Nr. 2257), die um 1630 entstanden sein wird, enthält schon die Elemente dieser Stilkunst, wirkt aber noch unfest im Aufbau.[14]). Baumgruppen und Architektur sind Träger der Tiefenvorstellung, entbehren aber noch der sicheren Schichtung, die das Auge mühelos gleiten läßt. Die hölzerne Staffage möchte Claude noch selbst gemalt haben, während er später den Filippo Lauri oder Bourguignon damit zu betrauen pflegte. Säulen und Gebälk sind plump und lassen noch nichts von jener heiteren Festlichkeit ahnen, die der reife Claude seinen Architekturen mitzuteilen wußte. Der luminose Grundcharakter weist dem Bilde die Stellung an. Wie die leuchtende Atmo-

14. L. V. 85. Der Baum rechts ist auf dem Gemälde voller, so dass das Laub des unteren Astes die Hügellinie darunter überschneidet. Die Radierung von 1636 (Robert-Dumesmil 8) ist verwandt im Aufbau, aber doch schon reifer, da die Bedeutung der Baumgruppe als Zentralmotiv klarer herausgearbeitet ist.

sphäre alles mit Lichtstoff durchtränkt, wie die Feinheit der Lichtgänge überzeugt und wie daraus die Stimmung einer von warmer Luft erfüllter Landschaft resultiert, die vor der Dämmerung steht: das ist der neue Pulsschlag.

Auch der große Claude hat eine Landschaft mit einem Blick flußaufwärts gemalt, die sich zum Vergleich anbietet. Es ist die Mühle in der Galerie Doria zu Rom (L. V. 113) die 1647 entstand.[15]) Alle Bildmittel sind gegen früher gesteigert worden. In mächtigem Anlauf geht es hinab zum Ufer. Ehe noch das Wasser erreicht wird, ist schon so viel Raum durchmessen wie auf dem früheren Bilde etwa bis zur vorspringenden Landzunge und dem Kahn, der in gleicher Tiefe gleitet. Durch diesen hohen Standpunkt gewinnt Claude ähnlich wie beim Apollotempel auf Delos und der gleichfalls dieser Zeit entstammenden gebirgigen Landschaft L. V. 89 die Möglichkeit, in klarer Einteilung Flußlauf und Land bis in die fernste Ferne zu schichten. Die Horizontale bildet den Grundton dieses Bildes, die Linie der Ruhe und des Friedens. In wechselnd hellen und dunklen Streifen wird die Tiefenrythmik durchgeführt, für die der Wasserfall etwa den Angelpunkt bedeutet. Als Gegenstimmen antworten die prachtvollen Bäume, die die andere Urrichtung innehalten und die Kräfteverteilung harmonisch ausbalanzieren. Die Ausdruckskraft aller Bildelemente ist gestiegen. Die Bäume scheinen einer ganz anderen Gegend zu entstammen. In den

15. Zeichnung dazu mit anderer Staffage. Jäger datiert 1647 Samml. Seymour Haden London. Eine Replik mit der gleichen Staffage. Isaaks Hochzeit mit Rebekka bez. und dat. 1648 in der Nat. Gal. London Nr. 12.

Linienführungen des Gezweiges und in den Umrandungen der Laubkompartimente spricht ein anderer Geist. Eine reifere Kraft ist in den Gewächsen, ein erstarktes Selbstgefühl und eine neue Würde.

Was wir künstlerische Entwicklung nennen, ist nichts anderes als die Zweckmäßigkeit, die die seelischen Kräfte in der bestimmten Absicht eines Wertzuwachses vorwärtstreibt, wobei es gleichgültig bleibt, ob die aufsteigende Richtung nun etwa nach dem Ideal der Großräumigkeit, der Tektonisierung oder der tonalen Verfeinerung weist. Bei Claude geht die Entwicklung darauf, alle Einzelmotive in der Landschaft einem einzigen Motiv unterzuordnen, immer tiefer und planreicher das Land nach der Ferne hin zu entrollen und schließlich das Bild mit immer einheitlicherer Beleuchtung zu durchglühen. Ein großes, durchschlagendes Motiv zu wählen hat er am klarsten bei Domenichino kennen gelernt. Domenichino hatte um 1608 zehn Landschaftsfresken für den Kardinal Aldobrandini im Palazzo Belvedere zu Frascati entworfen.[16]) Auf dem Gemälde Merkur und Admet ist eine mächtige Steineiche als Zentralmotiv gewählt. Ihr leichtgeschwungenes Aufwärts ist die strenge Melodie des Bildes überhaupt. Die Laubkrone hat gerade dies Maß

16. Jetzt in der Samml. Graf Lanckoronski in Wien. Abb. Archiv f. Kunstgeschichte 1913 Taf. 69 ff. Die Gemälde wurden nach Passeri von Alesso Fortuna und Viola, der die Landschaften malte, unter Leitung und nach Zeichnung Domenichinos ausgeführt. Zeit nach Passeri die der Fresken in Grottaferrata 1608/1616. Vgl. auch L. Serra, Domenchino, Roma 1909. S. 17. Die Folge wurde 1647 von Dominique Barrière gestochen.

von Luftraum um sich herum nötig, um nicht eingeengt und um nicht haltlos zu sein. Richtung und Gegenrichtung werden dort, wo sie am reinsten erscheinen, auch am schärfsten kontrastiert. Dort, wo der Stamm sich vertikal dem Boden entringt, steht die horizontale Masse der Rinder. Unmittelbar unter dem Eindruck des Freskos möchte Elsheimers Hirte unter der Steineiche (Florenz Uffizien Nr. 583) entstanden sein, wobei die ornamentale Strenge und Gesetzlichkeit einer Gelöstheit und ursprünglichen Sinnlichkeit weicht, und die pathetische Großartigkeit zum traulichen Idyll umgebildet wird. Charakteristisch ist, wie der Baum bei Elsheimer nicht rein als Vertikale wirkt, und wie nicht er allein den Bildinhalt ausmacht, sondern der Baum und sein Aufgehen in der lichterfüllten Atmosphäre. Claude aber hat in einem Bilde (L. V. 92) Gall. Doria, Rom die Kraft der Landschaft Domenichinos noch überbieten können. Er rückt die Steineiche zur Seite und gewinnt dadurch, daß ihre ragende Dunkelheit zusammen mit der lagernden Dunkelheit der Brücke auf alle Ferne hin sichtbar gemacht wird. Er drückt den Horizont hinunter und erhöht dadurch die Macht der Laubmassen. Der Höhepunkt von Claudes Schaffen liegt um 1650. Bis dahin ist Claude zu einer inneren Größe herangereift, die seine Landschaften zum Ausdruck einer sakralen Stimmung werden lassen.[17]. Zeugnis davon geben unter

17. „Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre

anderem einige für den König Philipp von Spanien gemalte Landschaften im Hochformat. Die Tiberlandschaft darunter mit Tobias und dem Engel (L. V. 50 im Prado) setzt die in dem Bilde der Galerie Doria eingeschlagene Richtung fort und bringt sie zur höchsten Reife. Das Bild ist aufgebaut auf dem Kontrastmotiv der fernhinruhenden Campagna und des ragenden Baumes am rechten Bildrand. Eine Pinie von majestätischem Wuchs wölbt ihre Krone im oberen Bild-Abschluß weit über die Mitte des Bildes. So wird der ins Unendliche hinströmende Fernblick fest gerahmt: ein heroisiertes Idyll.

Um zu ermessen, was Claude seiner Zeit bedeutete, braucht man sich nur unter den Zeitgenossen umzuschauen, die unmittelbar vor oder neben ihm malten. Auch Albani hat die große Natur gesucht, aber über den Landschaftsstil des Annibale Carraci, bei dem er in Rom gearbeitet hatte, ist er nicht hinausgewachsen. Seine Landschaft mit Bacchus und Ariadne in Karlsruhe ist mit Empfindung für die Größe solcher Natur aufgebaut. Schwerfällig winden sich zwei mächtige Bäume mit tiefschattigem Blätterdach empor. Wie ein breites Relief lagert sich die Gesellschaft des Bacchus mit Ariadne. Und diese Linie der Ruhe wird aufgenommen von Staffage und Architektur im Mittelgrund und den Motiven des fernen Horizontes. Es sind also die Elemente vorhanden, die die Tektonik der heroischen Landschaft ausmachen. Ein Blick auf Claudes Apolloheiligtum auf Delos (L. V. 119 Rom

---

Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiss, dass das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich.“ Goethe zu Eckermann 10. April 1829.

Galerie Doria[18]) aber zeigt, daß hier die Empfindung einer neuen Menschheit gestaltet hat. Wie beengend wirkt doch der Aufbau bei Albani, wie konservativ sein bildnerischer Geist, wie voll und schwer bepackt ist die Bildfläche! Ein horror vacui hat hier die Hand im Spiele gehabt, sodaß nicht viel vom Luftraum zu sehen ist. Claude rechnet mit verwandten Bildmitteln, aber er rechnet kühner. Er schiebt die mittlere Baumgruppe tief in den Bildraum. Es sind stolzere, höhere Stammsäulen und mächtiger gewölbte Laubkuppeln und doch stoßen sie nicht an den oberen Bildrand. Wie viel weniger Schwungkraft ist in den starren Laubfächern des Albani! Die Bäume allein, wie sie über der weitgelagerten Ebene stehen, sind das Motiv des Bildes. Die Wanderung zum Opferfest, die dem Bilde den Namen gab, ordnet sich unter. Lichtumflossen ragt der Zentralbau des Apollotempels, einer der reifsten Architekturgedanken Claudes. Bau und Baum sind von der gleichen Welle großen Naturgefühls emporgetragen. Nicht Horizontales und Vertikales als Flächenausmaße, sondern Aufstrebendes und Gelagertes als Raumausdeutung ist der formale Inhalt. Die Luft liegt wie eine goldblasse Lasur in der Schale des Himmels. Der Horizont dehnt sich zu unendlich ahnungsvoller Weite, und die Verbindung von Himmel und Erde verschwimmt zu jener

18. Die Zeichnung dazu (Drawings by Claude etc. Collection Heseltine, London 1901 Nr. 28) gibt die Baumgruppe noch nicht als Zentralmotiv, vielmehr eine linke freiräumliche und eine rechte mit Baumgruppe und Architektur belastete Bildhälfte. Im Bild hat dann der Ausgleich stattgefunden: der Baum links am Bildrande wird hochgeführt, die Baumgruppe rückt in die Mitte. Die Palme verschwindet, wodurch der Tempel ringsum frei sichtbar wird.

geheimnisvollen Schönheit verschleierten Lichtes, die schon Lionardo im Traktat der Malerei rühmte. Die beiden Bilder Claudes und Albanis müssen ungefähr gleichzeitig, um 1650 entstanden sein. Aber Albani steht rückwärts gewandt, Claude vorwärts gewandt. Das wird noch deutlicher in der farbigen Haltung der beiden Landschaften. Ueber die tiefen, schweren, gesättigten Farben von zähem Auftrag ist Albani nicht hinausgekommen. Das Bild erhält durch lebhafte Lokaltöne in der Kleidung der vorn lagernden Gesellschaft eine aufdringliche Buntheit. Auch Claude ist um 1650 stark farbig, doch von einer Einheit des Kolorites, daß sich die Farbflecken der Staffage dem Gesamtton unterordnen. Albani ist in die Zeitlichkeit seines Jahrhunderts zurückgesunken, Claude aber ist von solcher Idealität erfüllt, daß er die Jahrhunderte überdauert.

Mit dem Jahre 1650 hat Claude die Höhe seiner Kunst erreicht. In geruhsamer Arbeit hat er noch drei Jahrzehnte lang Bild um Bild vollendet. Eine Stiländerung tritt nicht mehr ein, nur die farbige Haltung wandelt sich an der Schwelle des Greisenalters, die Bilder erhalten einen kühlen, silbergrauen Gesamtton. Claudes historische Bedeutung besteht darin, daß er zuerst die Landschaft im modernen Sinne erfaßt hat. Er zuerst hat räumliche Unendlichkeit mit der gesammelten Ausdruckskraft eines Motivs zu verbinden gewußt. Der Inhalt seiner Bilder ist immer nur der weit sich dehnende Raum mit verschwebendem Horizont. Wunderschöne Bäume steigen darin auf, die frei von jedem Zwang sich ausleben und ihre Glieder selig in die Luft strecken. Auch die Architekturen entbehren aller Wucht und Schwere,

als ob sie nicht von Menschenhand gemacht wären. Goethe sprach von dem Feenhaft-Architektonischen bei Claude. Eine innere Verwandtschaft verbindet die Säulen mit den Bäumen, auch sie haben eine naturhafte Existenz. Es ist keine himmelstürmende Gewalt in diesen Bäumen und Bauten, aber in der Kraft ihres Emporgehens liegt ein Gefühlssymbol für die Kraft des Sichsehnens. Die Bäume vor allem werden Träger dieses Ausdrucks, der nicht hier und da im Bildganzen verstreut, sondern auf einen Punkt zusammengezogen wird, der wie ein Feuerblick auf die Seele des Menschen brennt. Die Grenze der Kunst Claudes liegt darin, daß bei aller Feinheit und Abwechselung der Melodienführung im Grunde doch immer nur ein Thema herauszuhören ist. Wie ungleich reicher und mannigfaltiger hat Poussin mit seiner Kontrapunktik vegetabilischer Architektur zu schalten gewußt! Das nackte kompositionelle Gerüst Claudes beschränkt sich meist auf eins dieser Schemata: entweder dunkle Baumgruppen im Zentrum und ein lichtreicher Horizont, oder ein weite Ebene, gerahmt vom Dunkel der Laubmassen und Architekturen. Was die Landschaften aber zum Leben bringt, ist die Stimmung dieser lichtreichen Ebenen, die sich im Silber der Ferne verzehren. Und die Stimmung der Landschaften Claudes ist die der großen römischen Natur selber. Man muß ihnen die Stille der Seele entgegentragen, um der Beruhigung und Beglückung teilhaftig zu werden, die ihnen entströmt.

Die Frage, welchem Grundtypus der idealen Landschaftsmalerei nun Claude zuzurechnen sei, ist nicht mit einem Wort zu lösen. Die Fülle der künstlerischen Persönlichkeiten

im lebendigen Prozeß geschichtlichen Werdens läßt sich nicht restlos systematisch aufteilen, vielmehr sollen die aufgezeigten Grundtypen nur zu einer vertieften Analyse dienen, indem sie die seelische Grundstimmung auch der Maler, die als Grenzfälle oder Mischtypen zu bezeichnen sind, aufhellen. Bei Claude sind Bildelemente verschiedener Anschauungstypen vorhanden, die sich zu einem neuen Organismus verwachsen. In seinen Anfängen ein Vertreter der idyllisch-arkadischen Landschaft gewann Claude seine reine Ausdrucksform erst, als er durch das zwiefache Läuterungsfeuer der naturalistischen und heroischen Gestaltungsart getrieben wurde. Wenn Claude die Staffage von fremden Malern in seine Bilder setzen ließ, und wenn daher das Verhältnis von Mensch und Landschaft nicht auf der Goldwage abgewogen erscheint, die Figuren vielmehr oft zu schwer und zu groß im Bilde lasten, so bleibt dies für die Erkenntnis seiner Weltanschauung irrelevant. Wie Claude die Einheit von Mensch und Landschaft empfand, und wie er alle Form von gleicher Seelenhaftigkeit erfüllt dachte, beweisen seine Entwürfe, seine pensées. Allein da er sein Genüge nicht in dem gleichmäßigen Untertauchen aller Form in einem lichterfüllten Raum fand, sondern auch die Tektonisierung des Bildganzen vollzog, so steht er zwischen idyllisch-arkadischer Landschaft und heroischem Weltbild mitten inne, wie Salvator Rosa etwa von dem reinen Typ heroischer und naturalistischer Landschaft gleich weit entfernt ist. Denn obwohl von Haus aus Naturalist aus der Schulung Riberas begnügt sich Rosa nicht, Landschaftsausschnitte mit naturalistischen Einzelbeobachtungen in kräftiger Farbgebung und akzentuierter Lichtführung

vorzutragen, sondern er komponiert im Sinne einer pathetischen Romantik. Alles das wäre nun noch aus der naturalistischen Grundanschauung zu erklären, denn auch die Naturalisten komponieren, wenn auch unauffälliger, manchmal auch wohl unbewußter als die Vertreter der beiden anderen Anschauungstypen. Allein was Rosa abrücken läßt von den Naturalisten, ist der Umstand, daß er, der die ungebändigte Natur geben will, die Natur bewußt zu einer großartigen Wildnis steigert und in dem Maße, wie hierbei seine Landschaften ein tektonisch festeres Gefüge erhielten, näherte er sich der heroischen Landschaftsauffassung. Claude aber verbindet die beiden Anschauungstypen gewissermaßen in einem heisierten Idyll, das mit Naturwahrheit so gesättigt ist, daß jener dritte Anschauungstyp, der als das naturalistische Erdlebenbild bezeichnet wurde, von ihm ausgehen konnte. Claude besaß nicht die intellektuelle Kraft eines Poussin, er wurde nicht peintre des gens d'esprit, vielmehr entsprang sein Schaffen mehr der Intuition als der Reflexion. Und dies irrationale Element bildet im letzten den Grund, warum sich die Maler des germanischen Nordens, jene Gruppe holländischer Naturalisten an Claude angeschlossen haben, während bei den romanischen Völkern in Frankreich und Italien, denen Poussin mit seinem raisonablen Stil alles bedeutete, kaum von seinem Einfluß die Rede sein kann.